El cine, probablemente 8

todo lo que sería el cine y coso



Sumario

Hacemos “El cine, probablemente”:
Santiago Estevarena Saiz (@otrafuncion.cine)
Martín Vivas (@trashgraffitis)
Ricardo De Luca ((@cine_filoo)
Ariana Zima (@plzremember_)
Candoloita (@las.manos.de.bresson)

¿Querés ser parte del más mejor *Club de Cinéfilxs* del mundo mundial? Podés entrar y disfrutar gratuitamente del contenido disponible en:
https://elcineprobablement.wixsite.com/inicio
y si te copa lo que hacemos podés colaborar con nuestro poryecto con un aporte mensual mínimo.

Tres películas argentinas, probablemente

por Ricardo De Luca



“Planta permanente” (2019, Argentina, Ezequiel Raduzky); DF: Lucio Bonelli

Permanecer y transcurrir

crítica de “Planta permanente” de Ezequiel Raduzky (2019)

“Mientras los oprimidos sigan sin ser concientes de las causas de su condición fatalista, aceptan su explotación”.
Paulo Freire

Las personas pasan casi un tercio de sus vidas trabajando. Si se asocia esta actividad a un trabajo aburrido, que se debe hacer por obligación, se puede decir que la amistad es un factor fundamental para generar un ambiente positivo, que aporte algunos momentos agradables con mejor comunicación y complicidad.

¿Cómo se transforman estas vincularidades a través del tiempo?

Lila y Marcela, son amigas y empleadas de limpieza en un edificio de obras públicas de la provincia. Comparten su amistad y su rutina alienante desde hace más de treinta años. A su vez gestionan un bufet clandestino en un lugar abandonado de la dependencia con la esperanza de tener algún día su propia cantina.

Por ello, el director decide iniciar la película con ambas amigas de espaldas, empujando juntas hacia adelante los carros de limpieza por los pasillos del edificio. Unas escenas después se las observa cocinando, esta vez, espalda con espalda como si se cuidaran una de la otra. **>>**

>> Sin embargo, un cambio de gobierno lleva a la asunción de una nueva directora, que promete mejoras tanto edilicias como laborales. Así mismo, la flamante directora realiza un recorrido por el edificio junto a los empleados, curiosamente no puede contener una alergia que se le produce al momento de hablar con ellos, situación que resulta sospechosa advirtiendo, que no todas son buenas noticias. (¿Esa alergia esconde un rechazo?).

En este sentido, avanza el relato materializando las suspensiones de contratos y el cierre del bar de Lila y Marcela, escenario, que pone en jaque su amistad.

Al fin de cuentas, todo cine es susceptible de una interpretación o lectura política. En "Planta Permanente" se recrea con versatilidad los entramados gremiales y burocráticos que conforman la administración pública, pero también se capta con empatía y sencillez el punto de vista de estas mujeres anónimas, que además de afrontar conflictos propios de su situación socio-económica, deben revalidar su amistad y su negocio.▪

Natalio.

crítica de "El maestro" de Cristina Tamagnini y Julián Dabien (2020)

"-¿Dónde están los hombres? -preguntó después de un rato el principito - uno se siente un poco solo en el desierto.
-También se está solo entre los hombres. –Replicó la serpiente".
Antoine de Saint-Exupéry

La directora en codirección con Julián Dabien realiza una radiografía a los habitantes de un pueblo que se rigen por el mandato de una heteronormativa (sistema de creencias o suposiciones de que todas las personas son heterosexuales o que la heterosexualidad es el estado predeterminado o "normal" del ser humano). Una pequeña comunidad en donde los prejuicios, la reprobación y la condena social son moneda corriente frente a la negada diversidad sexual. . **>>**

<< Natalio, (Diego Velázquez) es un maestro comprometido con su profesión. Lleva una vida en solitario entre rumores retorcidos de vecinos manipuladores y sin escrúpulos. El maestro vive junto a su madre. Una mujer dominante y absorbente que se ubica llamativamente, siempre en un mismo lugar: la mesa central de la casa, una imagen que se repite encuadrada con el marco de la puerta que está por detrás, acentuando de esta manera, qué lugar ocupa cada uno en una relación asimétrica.

Natalio refuerza este espacio material y simbólico, que siente trunco, tanto en la casa como en la familia y por tanto en la vida.

En este contexto, el maestro se entusiasma con una obra teatral basada en *El Principito*, obra que intenta llevar a cabo para transferir así valores como la amistad y el amor. Entre clases y ensayos brinda contención a uno de sus alumnos, Miguel quien soporta el acoso constante de sus compañeros. El niño al igual que el maestro no reacciona ante las agresiones del resto a pesar de ser incentivado a defenderse tanto por la madre como por la directora del colegio.

La llegada repentina al pueblo de un amigo de Natalio, despierta sospechas entre los lugareños, que se muestran intolerantes hacia la posible homosexualidad del maestro, acarreando situaciones conflictivas.

Escenas de violencia y abusos son representados de manera magistral en fuera de campo, sin tener que recurrir a “golpes bajos”. Evidenciando a aquellas personas que lo apreciaban y ahora lo quieren lejos.
Natalio debe adaptarse a los demás, como lo muestra un espejo, en el baño: que le devuelve una imagen de duplicidad y desdoblamiento, (también hay dos versiones en juego: Natalio citadino y el Maestro de pueblo), pero también representando el autoconocimiento y el encuentro con su propia identidad.

Una película que habla más de la mirada de los demás, que la del propio protagonista, dejando al descubierto a determinados actores sociales, que a pesar del paso del tiempo siguen ignorando derechos y libertades.



"Angélica" (2019, Argentina, Delfina Castagnino); DF: Iván Gerasinchuk

Laberintos de un duelo: ¿refugiada o prisionera?

crítica de "Angélica" de Delfina Castagnino (2019)

"Todas las desgracias de los hombres proceden de una sola cosa, que es no saber estar solos, reposando tranquilamente en una habitación".

Blaise Pascal

***U**na mujer en crisis a punto de cumplir 40 años, intenta reponerse de la muerte de su madre y la ruptura de su ex. A la vez, se resiste a la decisión de su hermana de demoler la casa de su infancia.*

En un espacio poco iluminado y bajo una lluvia torrencial, Angélica tiene su último encuentro sexual con su ex. Una lluvia que llega para limpiar, no alcanza para lavar un pasado que parece aferrarse al presente. Situación que se verá reforzada en la siguiente escena y al término de la tormenta, cuando un paneo lateral revele una pared repleta de clavos, utilizados para sostener objetos decorativos, de los que ahora solo quedan las marcas y un único plato colgado que se niega a caer resistiendo a la finitud de esa casa.

Angélica vive su vida en la oscuridad de aquella vivienda, con pequeños rayos de sol que ingresan por las ventanas. Amparada en un ático de maderas en pésimo estado y a punto de desmoronarse, rodeada de objetos y juguetes que formaron parte de su niñez. **>>**

<< Asimismo, intenta ocultar su existencia evitando relacionarse con su hermana, único contacto con la realidad, como con sus amigas y los albañiles que trabajan desmantelando el lugar. Resguardada en un entorno asfixiante y depresivo donde todo se torna descolorido, como aquellas viejas diapositivas que proyecta en la pared y ya han perdido su color original, observándolas con nostalgia de niña.

De esta manera, la directora busca indagar sobre el interior de una protagonista alienada y en soledad, creando situaciones en donde se mezclan la realidad y lo intrínseco de la mente. Así, Angélica se viste con la ropa de su madre para infiltrarse en un cumpleaños donde nadie la conoce y cena con un actor que minutos antes observaba por televisión.

En pocas palabras, un drama con tintes de thriller psicológico que se convierte en el transcurrir de los minutos en una película de horror, en donde los fantasmas y los miedos se apoderan de un relato opresivo que termina por sorprender al espectador.

"Angélica" (2019, Argentina, Delfina Castagnino); DF: Iván Gerasinchuk



¡Vienen por todos!

El macartismo en el cine sci-fi de los cincuenta

por Martín Vivas



El origen

Desde la invención del cinematógrafo hasta los años cuarenta existen numerosos films con extraterrestres, entre los que podemos destacar *“Le voyage das la lune”* (1902) del francés Georges Méliès, que narra la llegada del hombre a la luna y su encuentro con una colonia de selenitas, y *“Aelita”* (1924) del ruso Yákov Protazánov, que cuenta el viaje espacial de un grupo de soviéticos que tiene como objetivo la implementación del comunismo en Marte. Sin embargo no fue hasta la década del cincuenta cuando en Estados Unidos el género (la ciencia ficción) adquiere autonomía y con una industria puesta a su servicio. Este fenómeno puede explicarse a partir de la observación del contexto sociopolítico de la época.

Diversos funcionarios públicos fueron tejiendo un sistema y una forma del pensar que decantaría en la paranoia anticomunista del pueblo estadounidense. El primer director del FBI, J. Edgar Hoover, comenzó tempranamente con las tareas de vigilancia, acechando todo aquello que era sospechado de ir en contra del régimen. Así investigó el accionar de varias figuras públicas: John Lennon, Albert Einstein, Groucho Marx, Martin Luther King, y hasta la primera dama Eleanor Roosevelt, acusada de exceso de liberalismo y homosexualidad.

Otro pilar de éste modelo fue erigido en el discurso que pronunció el presidente Harry Truman ante el Congreso en el año 1947. Allí dejo expuesta su visión de la coyuntura mundial, una división del planeta en dos: por un lado los países libres e independientes, y por otro aquellos que hacían uso de medios coactivos en contra de aquella libertad e independencia. Finalmente, en el año 1949 será el mismo quien denunciará públicamente la primera explosión atómica por parte de la Unión Soviética. Unos años antes, en 1946, George Kennan, diplomático en Rusia, enviará su famoso “telegrama largo”, ofreciendo su mirada sobre el estado real e ideológico de la política rusa, poniendo énfasis en la hostilidad de Moscú hacia Occidente. **>>**



"El día que paralizaron la Tierra" (The Day the Earth Stood Still, 1951, Estados Unidos, Robert Wise); DF: Leo Tover

<< No obstante lo expuesto hasta aquí, el hombre más célebre e infame de este período fue el senador republicano Joseph McCarthy, que comenzó una verdadera "caza de brujas" contra el comunismo, autodenominándose como el defensor de los auténticos valores estadounidenses. Su actividad principal consistió en lanzar denuncias sin prueba alguna, nutriendo de esta manera la histeria anticomunista y la paranoia sobre el espionaje soviético. En el año 1954 perdería el control del Senado y en 1957 moriría a causa de cirrosis.

Podemos sumar a este inventario de factores la labor desarrollada por el "Comité de Actividades Antiamericanas" (CAA), ente perteneciente a la Cámara de Representantes del Congreso. El CAA posó inmediatamente sus ojos en Hollywood, recolectando las declaraciones de múltiples testigos que habrían de convertirse en delatores. Esto daría lugar a una persecución que pondría en peligro la carrera de empleados del medio, llegando incluso al despido en algunos casos.

La respuesta a dicho hostigamiento vino de parte del "Comité de la Primera Enmienda", integrado por Humprey Bogart, Judy Garland y Gene Kelly. El Comité protestó frente al accionar del CAA, acusándolo de inconstitucional, pero poco a poco el grupo se fue disolviendo sin poder lograr propósito alguno. Más tarde, en 1982 y en Francia, Orson Wells acusará al director Elia Kazan de ser un "traidor", al vender a sus compañeros a McCarthy y posteriormente filmar, en el año 1954, *"On the waterfront"* (Nido de Ratas), una película que celebra la figura del informante. **>>**

<< Otros elementos que dispararon el clima de desconfianza fueron la condena del oficial Alger Hiss tras ser acusado de espía soviético, la guerra de Corea (1950-53) donde EEUU tenía ciertos intereses, el pedido de la Legión Americana de una persecución más firme, la ejecución en la silla eléctrica del matrimonio Rosenberg en el año 1953, también acusados de espías; y finalmente la guerra fría. Signo de estos tiempos es el exilio hacia Europa que debió emprender Charles Chaplin.

El género tiene vida propia

A fines de los años cuarenta se propagaron las primeras denuncias sobre avistamientos de naves extraterrestres. Precisamente del año 1947 es el caso Roswell, que registra la caída de una nave alienígena en un rancho. Los aliens estaban llegando y el primer lugar que visitaban era una región de EEUU.

La ciencia ficción es un género que conecta con los espectadores porque de alguna forma traduce sus miedos, los canaliza, es una especie de escapatoria frente al terror siempre latente. En el film *"HyperNormalisation"* (2016) del británico Adam Curtis podemos ver un resumen ejemplar de cómo los films sostenían como eje el temor de occidente, subyacente en los 90s, hacia oriente. Así *"Independence Day"* (1996) del alemán Roland Emmerich se ha convertido en el prototipo más claro de ello.

Finalmente en los cincuenta el género adquiere autonomía propia, siendo la industria estadounidense la pionera en la producción de films de ciencia ficción. Un solo dato es esclarecedor. En los cuarenta se habían filmado, en el mundo, sólo 5 films del género. En toda la década del cincuenta el número subió categóricamente a 105 (sólo en Estados Unidos), creciendo a medida que transcurría la misma. Para los sesenta ya existía una producción mundial en relación al género, con directores cómo Roger Corman y Jack Arnold que se vieron "obligados" a volcarse al mismo. Podemos detectar en gran parte de estas películas que el invasor alienígena era agresivo. Existen excepciones tales como *"The Day the Earth Stood Still"* (1951) de Robert Wise, que contenía un mensaje pacifista, pero en general el tono del cine sci-fi de ésta época es esencialmente otro. **>>**

<< No hay nada cómico en las producciones. En general podemos detallar los siguientes elementos, que aparecen en mayor o menor medida dependiendo la cinta a la que nos aboquemos: invasores infiltrados, monstruos hostiles y caracterizados en forma negativa, presencia de militares, escenas de pánico colectivo, referencias a la energía nuclear y al átomo, infiltración del alienígena en el cuerpo humano, lo que define la siguiente teoría: el enemigo está presente en nuestra sociedad, es como nosotros y vive como nosotros, y adquiere la forma de un pariente, vecino, amigo o conocido, llevando la sospecha a su máximo nivel, no podemos confiar ni siquiera en nuestros hijos.

La paranoia hecha cine

Como lo señalamos, uno de los que se metió de lleno en el mundo del Sci-Fi, ya en la segunda mitad de la década de los cincuenta, fue Roger Corman. En *"Not of This Earth"* (1957) nos encontramos frente a un extraterrestre que logra subyugar, a través de su poder mental, a los humanos, cumpliendo sus mandatos. Existen elementos propios del terror, género que va a ser un habitual en la filmografía de Corman. El invasor bebe sangre humana con el objetivo de comprobar si la misma sirve para mantener a su especie con vida. Sus ojos son blancos. Pero la dominación del planeta dependerá del éxito del experimento plasmático. Es una criatura fría, sin emociones y sumamente inteligente. En el film podemos observar el funcionamiento de la infiltración. Nadine, la enfermera personal del alienígena (ella no lo sabe hasta el final), se referirá al mismo de la siguiente manera: *"Carecía de nuestras emociones. Era un extraño que vino a destruirnos"*.

"El emisario de otro mundo" (Not of This Earth, 1957, Estados Unidos, Roger Corman); DF: John J. Mescall



En *“Earth vs. The Flying Saucers”* (1956) de Fred Sears, los extraterrestres se mueven en platos voladores, animados por Harryhausen. Los platillos atacan sedes políticas y militares. Los invasores son metálicos y perfectos, pero débiles y viejos por dentro. Comunican sus intenciones para aterrorizar a la humanidad. Y utilizan técnicas como el lavado de cerebro para la absorción de conocimientos. Derrotados los alienígenas, la pareja protagonista se encuentra en la playa disfrutando del sol estival. La bella Joan Taylor le pregunta al científico si cree que el enemigo volverá algún día. La respuesta es precisa: “*No en un día tan hermoso. Y no a un mundo tan hermoso. Me alegra que aun siga aquí. Y que aún sea nuestro*”.

La inoperancia militar destruye la nave extraterrestre que encuentra en el polo norte en *“The Thing From Another World”* (1951) de Christian Niby y Howard Hawks; la misma incompetencia que producirá el descongelamiento del ET. Todos se refieren al mismo como “el marciano”, aunque en ningún momento de la cinta se prueba que la nave ha venido de Marte, el planeta rojo, que indirectamente refiere al comunismo. Nuevamente el miedo a una probable invasión soviética que pondría en riesgo el american way of life. Hasta los perros sienten la maldad (es cuestión de instinto) del monstruo, que tiene manos raras, ojos extraños y es calvo. Es tremendamente fuerte, superior en todo al ser humano, pero carece de emociones, literalmente no tiene corazón. Y el temor de los hombres es que el engendro se multiplique. Y como todas las películas de esta década tienen un mensaje final, lo que sugiere la idea del realizador de lograr que el espectador se vaya con una sensación de alerta. Así el periodista, que realiza la crónica de todo lo acontecido desde el comienzo del film, advierte *“vigilen los cielos, donde estén, no dejen de mirar hacia el cielo”*.

La fobia al comunismo queda impresa en el título del film de William Cameron Menzies: *“Invaders From Mars”* (1953). Y por supuesto también en el color rojo de los créditos. Aquí los alienígenas se esconden bajo tierra y poco a poco van usurpando los cuerpos humanos. La historia se centra en la experiencia de un niño, David, que precisamente por su corta edad es tildado de fantasioso, nadie le cree lo que relata. **>>**



"Me Casé con un Monstruo" (I Married a Monster from Outer Space, 1958, Estados Unidos, Gene Fowler Jr.); DF: Haskell B. Boggs

<< La policía, las instituciones científicas y el ejército están infiltrados. El objetivo del invasor es destruir el poderío nuclear que detenta la Tierra. Los hombres y mujeres son "chupados" y devueltos ya convertidos en seres fríos y viles. Los padres de David atraviesan este proceso. El enemigo instala una especie de chip en la nuca de los raptados, que en cualquier momento pueden sufrir una hemorragia cerebral. David se verá atormentado por la posibilidad de eliminación de sus padres.

El jefe marciano se encuentra en una cápsula en forma de bola, es puro cerebro, ramificado, medio pulpo. Las armas terrestres no le hacen daño, lo que podría significar la justificación del desarrollo de un arsenal más poderoso y efectivo. El objetivo del ejército estadounidense es la destrucción del adversario, y en ningún momento se constata afán alguno de conocimiento de esa otra forma de vida y de su tecnología. Finalmente el giro narrativo del final es el más simple: era todo un sueño de David, aunque el mismo funcionará como premonición.

El pánico se pone familiar nuevamente en *"I Married a Monster From outer space"* (1958) de Gene Fowler. El extraterrestre usurpa el cuerpo de Bill, el novio que ya en la luna de miel no es el mismo. Incluso llega a asesinar a un cachorro, que nuevamente como en *"The thing from another world"* sabe acerca de su maldad. Comienza la infiltración por vendedores de seguro pero en seguida la policía es cooptada. La esposa, Marge, descubre que el cuerpo de su marido es solo un envase, está inanimado. Nadie le cree lo que cuenta y cuando el comisario, que también es un ET, le pregunta como es el monstruo ella contesta "como nosotros". **>>**

<< Intenta comunicarse con el FBI pero es imposible, todo se encuentra infiltrado, hasta el Correo. Los caminos están cerrados por la policía. Marge tendrá que seguir actuando y durmiendo con el enemigo.

Los ETs tienen su propio medio de comunicación telepática. No les hacen nada los disparos, ejecutan a un hombre que entienden ineficaz y el oxigeno los mata. Su objetivo es tener hijos en la Tierra, para propagar la especie. Casi en el final el Et que está en Bill se abre y le cuenta a Marge que en su planeta no existía el amor, sólo un instinto de supervivencia, y las mujeres servían a su fin meramente como vasijas. Volvemos a ver un patrón: el extraño no conoce la felicidad ni otras emociones hasta que llegaron a la Tierra, es decir, a Estados Unidos, porque siempre los extraterrestres llegan primero allí. Finalmente ganan los humanos y los Ets se van a otra galaxia con su temible plan.

La idea de las mujeres como envase persiste con éxito en *"Village of Damned"* (1960) de Wolf Rilla. Luego de un fenómeno de desmayo colectivo, puesto en escena de una manera magistral, las mujeres de un pueblito quedan embarazadas. A los pocos meses dan a luz unos niños fríos, sin emociones, de pelo blanco y que cuentan con una conciencia colectiva, es decir, lo que aprende uno lo saben todos al instante. Son violentos si necesitan eliminar a alguien con su poder mental. Aquí la imagen de un niño como infiltrado tiene un impacto aún mayor, es que no da lo mismo cuando el enemigo es tu propio hijo.

Por último nos vamos a centrar en el film macartista por excelencia: "Invasion of the Body Snatchers" (1956) de Don Siegel. Aquí el invasor comienza a propagarse desde un pequeño pueblo hacia el exterior, se dispersa como una enfermedad. Cuando los humanos duermen la criatura ingresa al cuerpo. No hay nada físico que en ellos se modifique pues la alternación es espiritual. Poco a poco los vecinos van sufriendo el cambio mientras el Dr. Miles Bennell, interpretado por Kevin McCarthy (¿casualidad)? y su novia Becky intentan escapar. Los alienígenas les prometen un mundo sin problemas, donde todos los seres son iguales, un mundo insensible, sin amor, sin sentimientos, en el que perdura solo el instinto de supervivencia, sin ambición, sin fe, sin deseo, una vida sencilla. **>>**

<< Una promesa que los aleja de toda humanidad. Becky caerá presa de los invasores. Y bien conocida es la alarmista verborrea que suelta el Dr. Bennell mirando a la cámara (al espectador) cuando logra escaparse, que bien puede resumir el paradigma de una época, una temática que ha servido de inspiración, de puntapié para la inventiva de films inolvidables y que ha conquistado la independencia del género:

"¡Miren! ¡Imbéciles! ¡Están en peligro!

¿No lo ven? ¡Vienen por ustedes!

¡Vienen por todos!

¡Nuestras esposas, nuestros hijos, todos!

¡Ya están aquí! ¡Usted será el siguiente!"

"El enigma de otro mundo" (The Thing From Another World, 1951, Estados Unidos, Howard Hawks); DF: Russell Harlan



En defensa de lo que no queremos ver

El caso de “Letter From an Unknown Woman”

por Candoloita

Hace unos meses, en plena etapa de cuarentena donde no había mucho que hacer más que esperar, me decidí por empezar a ver cosas de directores que nunca había visto antes. Así es que, después de buscar por horas y horas recomendaciones en blogs, surgió el título *“Letter From an Unknown Woman”* (Cartas de una enamorada) de 1948, dirigida por el director alemán Max Ophüls, y protagonizada por la gran Joan Fontaine y Louis Jourdan. Cuando terminé de ver la película, como suele pasar con todas las grandes obras, quedé abrumada sin entender realmente el por qué; sobre todo pues quien les habla no disfruta mucho del género romántico.

Me puse a navegar por blogs para leer las interpretaciones de la gente sobre la película y me llevé una sorpresa. Había, sobre todo en blogs con perspectiva de género, grandes párrafos sobre lo dañina que era la imagen de la mujer en el film, como la protagonista no era nada más que una joven sumisa, y hasta una escritora diseccionaba la obra para usarla como un ejemplo claro de la histeria y el masoquismo por parte del personaje de Fontaine. Me sentí decepcionada de mi misma ¿Cómo no me molestó la película? ¿Por qué no me pareció insultante? Creo que es mejor explicar de qué trata.

Ambientada a principios de siglo XX en Viena, se nos cuenta la historia de Lisa (Joan Fontaine) y de su ciego amor hacia Stefan (Louis Jourdan), un pianista que se muda a su mismo edificio. Lisa, desde su adolescencia hasta la adultez, queda completamente enamorada de Stefan; y acá se supone que vienen los problemas del film.

Lisa deja su nuevo hogar y posible esposo para vivir cerca de Stefan. Tras una noche, después de finalmente estar con su enamorado, queda embarazada y cría a su hijo sola. Ella se vuelve a casar pero al reencontrarse tiempo después con él, decide dejar su vida tranquila para estar con su primer amor. Claro, no es sorpresa que hoy en día al film se le dé un visionado distinto por parte de esta nueva “cultura de la cancelación”; y en verdad el personaje de Lisa no es el mejor ejemplo a seguir, pero tiempo después me di cuenta de la causa por la que me había afectado tanto la película, y el por qué entonces reniego con esta mancha que se le deja actualmente a las películas de contenido... debatible. **>>**

<< Hay una escena en particular donde ya han pasado diez años desde que los protagonistas pasaron la noche juntos. Lisa, ya como esposa establecida y con un hijo al que su esposo decidió aceptar como propio, se reencuentra por accidente con Stefan. Entonces la mujer decide volver a su casa y contarle a Stefan sobre su hijo, y para volver con él. Claro, "ahora es cuando todo se resuelve" piensa Lisa, y también el mismo espectador. El idealismo al que nos tiene acostumbrados el cine.

Resulta ser que Stefan en verdad no recuerda a Lisa, todo se desmorona y ella se va sin decirle la verdad, una verdad que después le contará en una carta, y de ahí el título de la película. Esta es una situación poco verosímil y humillante para la protagonista, pero ese es el momento clave del film. ¿No nos sentimos olvidados cuando dejamos de ser queridos? ¿Acaso la otra persona simplemente perdió la memoria? Ahí me di cuenta del valor de la película; Ophüls había logrado manipular el material para sus propios fines artísticos; es un realizador con el que hay que concentrarse no en el "¿Qué?", sino el "¿Cómo?".

"Carta de una enamorada" es un gran film sobre la memoria, la ilusión, y sobre los recuerdos difuminados entre deseos; y eso se expresa en la increíble fotografía de Franz Planer, donde cada frame se ve aterciopelado, de ensueño. Se ve en la cámara de Ophüls, moviéndose casi sin esfuerzo por los sets. Se ve en la manera en la que el director muestra a Stefan, el objeto de deseo de Lisa, impoluto en cada frame, sin embargo lo vemos casi siempre de perfil, ocultando parte de su rostro. Es remarcable también la manera en la que la película trabaja la música, convirtiéndolo todo en una experiencia aún más onírica. **>>**

"Carta de una enamorada" (Letter From an Unknown , 1948, Estados Unidos, Max Ophüls); DF: Franz Planer





<< Todo el film es un acto de evocación y de romanticismo en el sentido más clásico, de ese que está atado a lo trágico, a diferencia del romance actual que no parecería ser, para mí, nada más que puro idealismo.

Sin embargo, películas como éstas, dentro de esta cultura que examina el pasado, que demanda una representación apropiada (y de la que igualmente no podría estar más de acuerdo), deja con marcas a películas como estas. Me recuerda a la vez que HBO quitó de su catálogo el film *"Gone With The Wind"* (Lo que el viento se llevó, Víctor Fleming, 1939) por "glorificar la esclavitud". ¿Acaso eliminando se resuelve un problema?

Hay que aceptar que los films del pasado dejaron un legado complicado, pero ¿desde que punto de vista eliminar no es lo mismo que censurar? (supongo que es una pregunta por esos los signos); y en este caso, censurar una parte de la Historia. Menciono *"Gone With The Wind"* solo para nombrar otro ejemplo además del film protagonista de este texto, y para defender películas que pueden nutrir de muchas otras maneras, y que quizás no funcionen si se ven atadas a las condiciones del público de turno. Pensando en los estándares de hoy en día ¿Fellini hubiera creado a su venus de la fuente en *"La Dolce Vita"*? o ¿Griffith hubiera podido estrenar su gran *"El Nacimiento de una nación"*?

No estoy en contra de un cuestionamiento a nuestra propia Historia, es algo que apoyo en realidad; mi miedo subyace en que pareciera ser que al cine de hoy en día se lo ve como un instrumento de representación, en lugar de un arte; en donde estos mediadores anónimos cuestionan el contenido de un film como un padre furioso que se queja con el colegio sobre qué es lo que se les enseña a sus hijos; pero entiendo que hay otros aspectos. **>>**

<< Hay que entender que por un lado está el cine como industria, que actualmente es un medio masivo, y que influye, que moldea desde la infancia, donde es importante que no se naturalicen situaciones violentas de cualquier tipo, donde se traten temas y personas con madurez, autenticidad, e inclusión (aunque igualmente no creo que los jóvenes sean tan desesperanzadamente influenciables).

Y por otro lado entender que está el cine como un arte, como medio de expresión y como examinador de la condición humana, que se nutre del artificio, y que por lo tanto tiene el derecho de crear su propia realidad, sus propias reglas, y que puede exigirnos que esta vez nos acomodemos nosotros a ella, que veamos lo que no queremos ver. Es en esa esfera entonces donde Ophüls hace una oda a la ilusión en “Cartas de una enamorada”; o también donde David Lynch nos invita a explorar los sueños, donde Bergman indaga en nuestros demonios, y donde Bresson hace explotar emociones. •

“Carta de una enamorada” (Letter From an Unknown , 1948, Estados Unidos, Max Ophüls); DF: Franz Planer



clásico barroco

Notas para pensar una historiografía cinematográfica

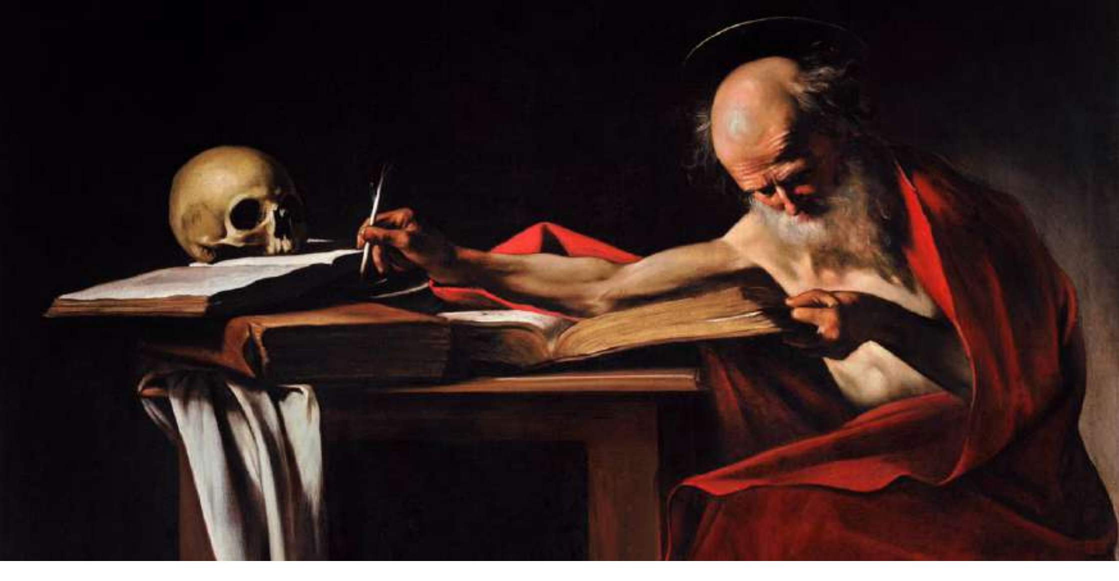
por San Estevarena Saiz

Exordio

Este texto sirve como guía orientativa, de modo que es evidente caer en la recurrencia de reducciones involuntarias. En este texto, nutrido de una estructura histórico-dialéctica, se cita como principal motivador de la teoría a un fascista pro-monárquico. En esas contradicciones que tanto habitamos reside la conciencia del tiempo y del análisis supra-ideológico. La motivación de este escrito estriba en las posibilidades que ofrece un análisis histórico que atraviese las dinámicas internas de los movimientos enunciados. La tarea más difícil es no caer en las reducciones pero asumiendo ese riesgo, se pueden trazar rasgos característicos y particulares que sirven como vinculación al estudio historiográfico del arte en general y, finalmente, del cine en particular.

Nuestra cultura, que ya tiene 2500 años aproximadamente, está fuertemente arraigada en una lógica de pensamiento dual y pareciera que el humano occidental poco puede hacer para sistematizar concepciones teóricas que escapen de esa lógica binaria. La idea dualista que reside en un Bien, en una Verdad y una Belleza solo puede existir a partir de su otredad, de todo lo que ontológicamente no es: el Mal, lo Falso, lo Feo. A esta dinámica, que desde su concepción platónica abarca y delimita todo nuestro sistema de razonamiento, se le suma la potencia de la tradición judeo-cristiana como planteamiento ético y estético del mundo. En ese sentido, la humanidad se ve forzada a elaborar sistemas de pensamiento o de experimentar el mundo sensible de dos formas: una clarificada, pura, equilibrada, libre de toda conciencia caótica y, otra, que se define como reverso de lo normalizado.

De esta manera, el Tiempo, la Historia, solo adquiere una finalidad, un *telos*. Solo existe desde una perspectiva lineal, en su devenir hacia delante o en una vuelta hacia sí misma. La flecha y el círculo son dos elementos presentes en nuestra cultura como referencia para explicar la Historia. La flecha es la condensación de la idea de futuro, algo que se dispara hacia delante. **>>**



"San Jerónimo escribiendo", Caravaggio (1605, pintura al óleo, 112 cm x 157 cm, Galería Borghese, Roma, Italia)

<< El círculo es algo que se cierra sobre sí, que vuelve en sí mismo. De acuerdo a nuestra tradición, desde el racionalismo crítico, también existe la lógica de un devenir histórico operado por dos fuerzas antagonistas que pujan por establecer su hegemonía. En la fricción de los elementos opuestos se devela una nueva aparición, un Ser que viene a *superar* el pasado.

Me gusta pensar en la idea de la historia como un rizoma, como conceptualizan Gilles Deleuze y Félix Guattari en su *Capitalismo y esquizofrenia* (1972), en la que los conceptos (o los procesos históricos) no siguen ninguna línea de subordinación jerárquica si no que responden a una estructura arbórea en el que cualquiera de esos puntos de origen puede ramificarse atrayendo a otros, funcionando como raíz, tallo o rama. El sistema epistemológico del rizoma sirve para establecer conexiones, puntos de fuga, atracciones, similitudes. Por otro lado, me gusta la descripción de la Historia de una forma más poética como la del revolucionario utópico Louis-Auguste Blanqui (1805-1881): *"la Historia es una dinámica de flujos y reflujos en el río del Tiempo"*.

Dicho esto, la propuesta es tratar de estimular una historiografía crítica de ciertos aspectos relacionados al cine que propongan estructuras de pensamiento más allá de lo caótico que eso pueda sugerir.

En toda la historia del arte el movimiento estilístico es indeterminado. A cada período de innovación le corresponde su aliteración, hasta saturar su forma y adoptar una posición conservadora. En ese movimiento fluctuante, pendular, aparecen dos formas definidas: el clasicismo y el barroco. Según señala el historiador de arte Eugeni d'Ors en su *"Lo Barroco"* (que, más allá de ser un franquista acérrimo y, por lo cual, el Generalísimo le otorgó la jefatura nacional de Bellas Artes, su libro y pensamiento son fundamentales para entender el movimiento fluctuante del arte, o del arte en la vida), el barroquismo aparece como expresión de vida diametralmente opuesta a las formas clásicas de concebirla. Lo Barroco es la oposición y resistencia al pensamiento occidental grecorromano, a la racionalidad apolínea y lo *estructurante*. Lo clásico es, en definitiva, el Renacimiento, Atenas, Kant, el socialismo, el racionalismo burgués arquitectónico de Le Corbuisier y la Bauhaus de Walter Gropius y, por supuesto, el cine industrial hollywoodense. El barroco, según d'Ors, es un estado del alma que, atemporal y ahistórico, aparece en diversas estaciones de la civilización.

Estas fluctuaciones binarias (aunque sugiero dialécticas por oposición) nos sirven, en este caso, para comprender estos procesos histórico-artísticos. E incluso, asimismo, entender cómo se comporta el gusto y el consumo de una época determinada.

A la época de esplendor del Renacimiento veneciano, florentino y flamenco le correspondió una repetición de formas y una saturación de estilos conocido como Manierismo. Inmediatamente después aparece el Barroco como ruptura del espacio organizado. El *chiaroscuro* como respuesta orgánica a la geometría renacentista, al movimiento sobre lo estático, a la emoción sobre la razón, a la dispersión sobre la unidad, al paganismo sobre Dios. Pero el barroco encontró asimismo su agotamiento en el devenir pictórico y lentamente fue surgiendo el Rococó. La exaltación de la forma por sobre el fondo. La extravagancia y la suntuosidad ornamental por sobre la serenidad. **>>**

<< En esa dirección, el Arte se ha ido reinventándose de manera dialéctica: a ellos, le sucede el neoclasicismo. La exacerbación de los principios de la Illustración, donde simetría, equilibrio y proporción se erigían como símbolos del racionalismo burgués. Inmediatamente llegó el Romanticismo como reacción y oposición. La subjetividad y la libertad creadora como motores de la búsqueda identitaria. Ambos, propios de un tiempo antropocéntrico, pagano y verticalista, exacerbaban la idea del sujeto histórico individual: unos, los neoclásicos, exaltando el valor supremo de la Razón como motor de la liberación y el progreso, aunque entendida desde la mirada tutelar de una burguesía cada vez más poderosa; y otros, como una vuelta al Ser, a la tradición, a las leyendas, a la Patria.

Así, sucesivamente, se fueron abriendo paso diversos movimientos que se complementaban por oposición. Sin embargo, en algún momento, todo eso se vuelve disperso, se ramifica. La separación del artista con la Academia supuso el fin de los grandes movimientos del arte y se pasó a una etapa de agrupación, de manifiesto y de fuerte sentido político colectivo. Las vanguardias rompen con toda la tradición academicista. Por rechazo, se pone en acción la idea de ruptura con todas las formas antes concebidas. Sin embargo, en esos procesos embrionarios de manifestación artística también podemos encontrar elementos que se emparentan con la división entre la razón y la emoción, con la estructura y el caos, con el equilibrio y la dispersión.

El Realismo Socialista es, claramente, racional. En el orden que adquieren las formas en el espacio, para los surrealistas, aunque rechacen a la conciencia como registro del mundo, su movimiento es formalmente clásico. Basta ver el ordenamiento del espacio que realiza Dalí o Magritte en sus obras. En oposición, el expresionismo, marcademente subjetivo, marcadamente sensitivo, es barroco. Se identifican con la yuxtaposición de ideas, de expresión, de sentimientos rompiendo con el ordenamiento racional de los elementos dispuestos en la obra. Kandisky, Munch, entre otros. El expresionismo nace como contestación al Impresionismo francés, clásico. Y en ese binarismo podemos seguir: Futurismo versus el Fauvismo; el Suprematismo con lo Abstracto; el Neoplasticismo y el Orfismo; el Constructivismo con el Expresionismo Abstracto. **>>**



"Louise Vernet en su lecho de muerte" (Paul Hippolyte Delaroche, 1845, óleo sobre lienzo, 62 cm x 75 cm, Walters Art Museum)

<< ¿Se puede establecer los mismos parámetros de conceptualización historiográfica para trazar una línea (o círculo) sobre la Historia del Cine?

El cine es, ante todo, el equilibrio perfecto entre arte y entretenimiento. Quizás sea esa síntesis perfecta de la cultura donde se ha vinculado de la mejor manera el espectáculo, el ocio y una forma elevada de poetizar el mundo y las diferentes actividades humanas. Es el arte del Siglo XX. Históricamente, se constituye a partir de un elemento fundamental: el cinematógrafo. Esa invención de los hermanos Lumiére de 1895. Es decir, sin esa invención no tendríamos cine. Pero el cinematógrafo no inventó al cine, ese es su soporte. El cinematógrafo es un producto de la Revolución Industrial, de la tecnificación del hombre para mejorar actividades al servicio de la producción y el ocio.

Pensemos un poco en las sociedades industriales europeas y norteamericanas de fines del Siglo XIX. Eran fundamentalmente urbanas. Sus horarios y circuitos se organizaban en torno al trabajo fabril. Una vez terminado el horario laboral, se edificaron en torno a las fábricas, en el espacio urbano, lugares de entretenimiento. En ese contexto se insertó la proyección de películas cortas del cinematógrafo en salas oscuras. Por lo tanto, el cine es un producto contextual, fruto de un período de exaltación de la voluntad humana al servicio de la explotación de la naturaleza y la transformación tecnológica. **>>**

<< El cine nace racionalista y se desplaza, a lo largo de varios años, como una lógica burguesa de concebir el tiempo, el espacio y la rutina obrera. De allí es que toma diferentes elementos de la cultura popular y las absorbe en su mecanismo, creando un lenguaje propio. Los pioneros norteamericanos le confieren una semiología propia, un despliegue unívoco que absorbe e hibrída otras formas de arte pero que se despliega en tanto encarna un nuevo pathos. Gracias al lenguaje, el cine se convierte en Arte. En un tipo de arte híbrido donde la racionalización de sus componentes técnicos, formales y narrativos se fusionan con su *telos* ontológico: el entretenimiento.

En Europa estas formas acabadas y definitorias que los estadounidenses le habían conferido al cine se borronean. Paralelamente al surgimiento pictórico de las vanguardias existe un movimiento cinematográfico análogo. Las vanguardias parten como una resistencia artística al desolador contexto europeo luego de la Gran Guerra, producto de la prepotencia omnipresente de la racionalidad liberal burguesa. En este sentido, según los conceptos de Theodor Adorno y Max Horkheimer en su *"Dialéctica del Iluminismo"* (1944) se despliega una nueva forma de Razón Instrumental. Es decir, la operación de ciertas maquinarias industriales al servicio del dominio y control de la naturaleza y las otredades. En este aspecto, también el cine podría entenderse como instrumento de la razón dialéctica, cuando su maquinaria opera como forma cultural de representación de mitos burgueses que se reproducen y replican en nuestra cultura occidental como únicos y acabados, las industrias culturales. De esta forma, la dialéctica se vuelve circular. La Razón burguesa nace para desterrar los mitos medievales que llevaban a las sociedades a un letargo de ignorancia. Cuando la burguesía asume el papel dominante crea para sí sus propios mitos y los naturaliza.

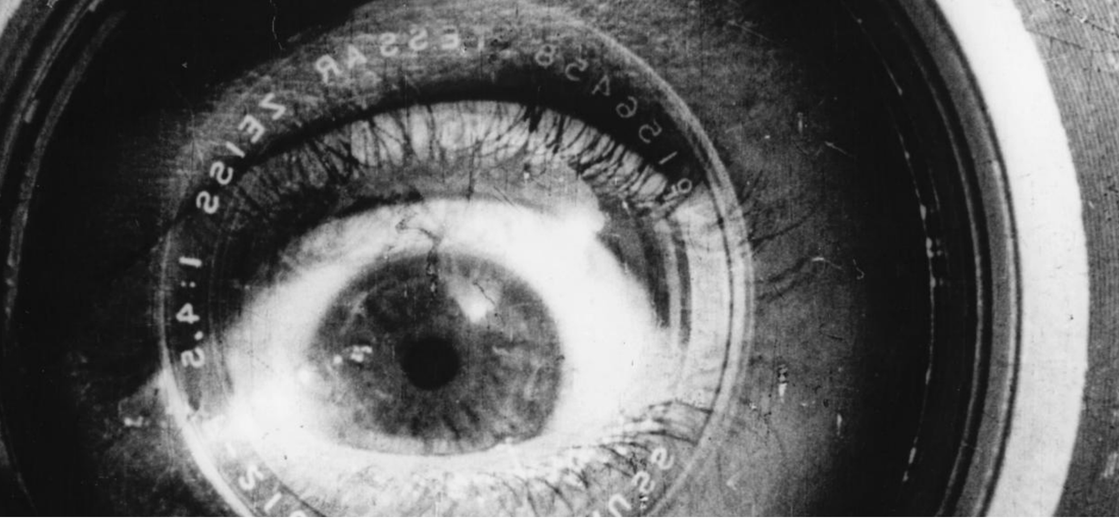
Pero como vimos con los movimientos pictóricos, las vanguardias no son todas iguales e incluso, en ellas, habita la contradicción. En polos opuestos se encuentra el expresionismo alemana con el *hiperracionalizado* impresionismo francés. El expresionismo es íntimamente barroco por su ruptura con las formas clásicas **>>**

<< de representación naturalista, simétrica y objetiva del mundo; el impresionismo, como su análogo pictórico, es una exacerbación de la percepción y el rapto consciente. El Realismo Soviético es puramente racional, su concepción semiológica a partir de los postulados de Lev Kuleschov y sus discípulos (Dziga Vertov, Sergei Eisenstein, Vsévold Pudovkin) están arraigados en el conductismo psicológico y la fuerte impresión sobre las imágenes que el montaje produce. Y el surrealismo francés y español (Cocteau y Buñuel) con el postulado de André Breton como guía y estandarte donde se establece como un arte al servicio del subconsciente. En ese sentido, la preponderancia de lo velado por la razón no significa necesariamente su reverso, si no, su estado más espontáneo, deseoso e incongruente.

Las vanguardias representaron una tímida pero contundente variación al proceso industrializado de películas donde preponderaba la estructura narrativa clásica, la puesta en escena naturalista y el montaje conductual que desarrollaron Griffith y los soviéticos en uno y otro lado del mundo. Esta lógica siguió inalterable hasta la post-guerra. En los cuarentas se revive un sentimiento generalizado de pesimismo sobre el futuro de la humanidad y aparecen distintos géneros que entran en colisión con la moralidad reinante de la industria cinematográfica global (desde el *Cinema de qualité* francés, las producciones propagandísticas soviética y el cine industrial yanqui, con sus westerns increíbles pero con una carga didáctica identificable). **>>**

"Nosferatu" (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922, Rep. de Weimar, F.W.Murnau); DF: Fritz Arno Wagner





“El hombre de la cámara” (Chelovek s kino-apparatom, 1929, URSS, Dziga Vertov) DF: Mikhail Kaufman

<<

En Estados Unidos aparece el Cine Negro (o *film noir*), género maldito que retrata como nadie la ambigüedad moral y la falsa profecía de una sociedad atravesada por la meritocracia y el *sálvese quien pueda*. Retoma del expresionismo alemán su forma y su fondo. Esto no es casualidad. Aquellos realizadores alemanes que huyeron del régimen nazi fueron tomados por la industria hollywoodense y ubicados en los estudios a realizar películas *serie B* que serán el germen del género. Barroquismo, nuevamente.

La idea de lo moderno, de lo renovador, trae aparejado este sentimiento de ruptura con la disposición racionalizada, con el clasicismo puro del ordenamiento del espacio fílmico y, también, de su modo de producción.

En Italia surge el neorrealismo, barroco. En Francia, unos años después, surge la Nouvelle Vague. En los sesentas, en Argentina y Brasil, la renovación modernizadora de los relatos clásicos entra en colisión, igualmente, con la esfera de lo Estatal como supervisor de los contenidos. Nace la independencia. El artista barroco es, por antonomasia, independiente. En Europa Oriental (acompañado de los movimientos sociales y políticos como la Primavera de Praga, en Checoslovaquia hay un resurgir del cine, en Hungría, en Polonia), en la URSS (Tarkovsky), en Japón (como ruptura del Cine de Oro de Ozu y Mizoguchi) y en Alemania, tardíamente, también hubo una renovación (Herzog, Shlondorf, Fassbinder, Kluge, von Trotta, Wenders). Todos barrocos, atravesados por una fuerte impronta emocional, política, insurgente a las formas clásicas. **>>**

<< Todas estas grandes manifestaciones, en algún momento, se volvieron repetitivas o entran en estado de saturación. O porque sus componentes son absorbidos por el sistema de racionalización industrial (el esquema capitalista de producción) o porque, como bien estipula el Arte Pop, el capitalismo cultural tiene como gran mérito aislar a las obras de su contexto político, repetir su forma hasta la saturación, vaciándolo completamente de su contenido.

Quedará, finalmente, la última gran renovación del cine industrial. Como parte de un proceso de disociación de los esquemas industriales hollywoodenses, a finales de los años sesenta y, fundamentalmente, con la generación artística que empieza a realizar películas en la década posterior. Sin embargo, aunque transformadora, esta nueva generación sienta sus bases sobre una estructura marcadamente clásica: *"El padrino", "Tiburón"* o *"La guerra de las galaxias"*, por citar algunos. Rompe pero no poetiza el mundo desde una alternancia ontológica al Racionalismo emocional reinante.

El Racionalismo emocional es un artificio que crea la cultura dominante para mostrarse capaz de interpelar a su audiencia. Es, ni más ni menos, que el disfraz poético que la hegemonía cultural utiliza para pasar como plebeyo otra forma de dominación discursiva y cultural. Ese disfraz estuvo presente en confines tan remotos como Irán o los países balcánicos durante los '90.

Nos quedan algunos gestos barrocos. Algún sentido emocional diversificado. Tan disímiles como geniales. Wong kar-wai y Tsai ming-liang. Béla Tarr y Federico Veiroj. Jia Zhang-ke y Sean Baker. El nuevo cine de terror norteamericano y Pedro Costa. **>>**

"El mundo" (Shijie, Jia Zhang-ke, 2004, China); DF: NelsonYu



<< Pero de los tiempos que corren poco sabemos. Si algo nos ha dejado en claro la posmodernidad es que nada es definitivo. Que, como escribió Marshall Berman, todo lo sólido se desvanece en el aire y son pocas las certezas que tenemos para identificar(nos) con las cosas. Quisiera quedarme con la teoría que desarrolló el filósofo surcoreano Byung Chul-han en su ensayo de 2015, *"La salvación de lo bello"*. Hoy estamos ante la hegemonía de lo liso, lo pulido, lo pulcro. Lo impecable es un signo de la identidad de nuestro tiempo y se ha vuelto sinónimo de belleza. No es más que otra forma de representación de la positividad que reina en nuestro tiempo, ya que ni lo liso ni lo pulido daña. Otra vez, estamos ante la operatividad de lo racional. Las emociones (en el arte, en los medios digitales, en la vida) y la sensibilidad han sido suprimidas por el imperio de la razón instrumental. La emoción es un signo de debilidad que nos retrasa en la lucha individual por la supervivencia. El arte liso y pulcro se ha sintetizado en el espíritu de los tiempos que corren. La cámara ya no capta la exterioridad del mundo, no explora el territorio, resignificándolo. Las cámaras se han transformado en espejo, volteándose hacia uno mismo, captando la imagen hedonista desde el vacío semiológico de la pulcra negritud de una pantalla portátil. O nos vemos atrapados en un eterno retorno a las imágenes del pasado, como dice Zygmunt Bauman, a una Retro-nostalgia. Seguimos en esta espiral de réplicas iconográficas del pasado, sin capacidad de la invención de la novedad, volviendo una y otra vez sobre lo mismo. Parece que ya no quedan horizontes nuevos por explorar. Cuando los grandes relatos colectivos fueron desertificados por el discurso de la comodidad, volver al pasado como gesto, aunque sea, trae conformidad, silencio.

Y allí el cine se replica pero no se reproduce. Tiende a morir. Fin de la dialéctica o, quizás, victoria definitiva de la Razón. La realidad capitalista nos ha superado y ya nada podemos hacer para curarnos de este espanto. •

ingredientes de las películas de ficción de

Netflix

por Ariana Zima

Hay algo que disfruto muchísimo: debatir películas. Es así que mientras hablaba con varias personas sobre por qué no me había gustado Mank, fui dándome cuenta que siempre se rescatan y se critican los mismos factores. Entonces, en este artículo, mi objetivo es compartirles los ingredientes que utiliza Netflix para cualquier película de ficción que sea original de ellos. Arranquemos:

1. Fotografía: linda, pero no innovadora. Tenemos planos estéticamente hermosos que no aportan nada a la historia.

2. Explicar excesivamente todo a través del diálogo: Es un recurso muy utilizado, sobretodo en el cine hollywoodense. No es algo que está mal, obvio, es un recurso. Mi queja en cuanto a cómo lo emplea Netflix, es que los recursos técnicos [como la fotografía, el montaje y el sonido] no lo apoyan, entonces no se crea un clima o una atmósfera diferente a la de la escena anterior. Por ejemplo, Quentin Tarantino intercala escenas de puro diálogo y flashbacks. Netflix directamente nos cuenta todo ese flashback a través del diálogo, sea funcional para la trama o no.

3. Mostrar absolutamente todo y no sembrar ninguna duda/intriga significante: Personalmente, creo que la verdadera magia del cine está en ocultar y sugerir. Por ejemplo, no es lo mismo que escuchar el sonido de pasos acercándose con un plano a los ojos del protagonista, que ver planos intercalados del monstruo acercándose y la cara del protagonista asustado. ¿Qué nos da más miedo? El no tener idea de quién se acerca.

4. Tener personajes muy soberbios o muy idiotas: Lo peor es que pretenden que empatices con ellos con planos cerrados o justificando sus patéticos accionar.

5. Generalmente, los personajes no tienen familia o uno de sus padres murió: Súper extremo, ¿no? Nada de que están internados, viven en otro lado o tienen una enfermedad terminal: directamente murieron.

6. Todo le sale bien al protagonista y su accionar no tiene consecuencias: Otro ejemplo, en el primer o segundo episodio de Gambito de Dama, vemos a nuestra protagonista cuando es una adolescente que se escapa de una clase, entra a una sala médica, consume **>>**



"Bird Box: A ciegas" (Bird Box, 2018, Estados Unidos, Susanne Bier) DF: Salvatore Totino

<< 7. ¿Plagio o referencia? Estos debates se dan siempre, sea Netflix o no. El asunto es que la plataforma de streaming lo hace muy obvio. Si viste *Stranger Things* y películas populares de los '80s o '90s, es fácil darse cuenta que a veces deja de ser una serie para ser un rejunte de "referencias" de películas. En realidad, los directores/creadores de *Stranger Things* iban a dirigir el remake de *IT*. Pero voy a dejar mi comparación entre ambos audiovisuales para otro momento. Por ahora solo voy a decir que la estructura narrativa es casi idéntica, solo que en *Stranger Things* te meten otras dimensiones.

8. Hacer una trama plana. Creo que Netflix tuvo dos momentos en su producción: antes era predecible y ahora es plana. La mayoría de personas con las que hablé me dicen *"Estuve toda la película esperando que pase algo interesante y no pasó"*. Esto es mucho peor que una película predecible. La frustración de esperar un giro argumental y que no llegue es algo horrible.

9. Tener un final que cierre. Por ahí suene redundante dicho de esa manera, pero puedo explicarme. Hay películas, como las de David Lynch o algunas de terror, cuyo final te deja satisfecho como espectador y al mismo tiempo intrigado de cómo va a seguir esa historia, sin la necesidad de una secuela. Los finales de Netflix se encargan **>>**

<< de atar los pocos cabos que quedaron sueltos y darte un cierre alegre para que te vayas a dormir con una sonrisa.

Por estos y otros factores, considero que Netflix está estableciendo un nuevo formato predeterminado para contar historias ficcionadas, tomando elementos del cine clásico hollywoodense y sumándole las nuevas tecnologías, como exceso de CGI y pantallas verdes. Aunque miremos sus producciones solo para criticarlas, hay que tener cuidado, porque no les importa las críticas, sino la cantidad de visitas. Hay que ser cuidadosos con lo que vemos y a quién decidimos dedicar nuestro tiempo, sobretodo si este formato ya nos está cansando.

Lo que sí recomiendo eufóricamente, aunque también tengan su formato preestablecido, son los documentales de Netflix. Son súper dinámicos y tocan temas copados. Y, por si estaban en duda, *Rompan Todo* es una miniserie muy entretenida. Merece una chance. •

"Disomnia" (Awake, 2021, Estados Unidos, Mark Raso); DF: Alan Poon




el cine, probablemente 8